مجلة التربية والعلم - المجلد (١٧)، العدد (١)، لسنة ٢٠١٠

تشبيه الاستدارة في شعر الاعشى(*)

(دراسة في الصورة)

د. بتول حمدي البستاني **ميلاد عادل جمال المولى**

قسم اللغة العربية / كلية التربية

جامعة الموصل

القبول	الاستلام
١٥ / ٠٧ / ٢٠٠٩	١٢ / ٠٥ / ٢٠٠٩

Abstract

This study attempts to trace down roundness in Ala'sha poetry as it forms a stylistic phenomenon in his poetry. Old critics and rhetorists have known this kind of simile, yet their terms have varied according to their point of views.

The poet has employed this type of simile in building up the image in flirtation and praise only which belong to the world of nature and animal and imply the essence of story in some of its patterns.

ملخص البحث

تحاول هذه الدراسة تتبع تشبيه الاستدارة في شعر الاعشى لتشكيله ظاهرة اسلوبية بارزة في شعره. وقد عرف النقاد والبلاغيون القدماء هذا النوع من التشبيه الا ان تسمياتهم كانت متباينة حسب رؤية كل واحد منهم.

وظف الشاعر هذا النوع من التشبيه في بناء الصورة في فني الغزل والمديح فقط، وهي تنتمي الى دائرتي الانسان والطبيعة وتنطوي على روح القصة في بعض من نماذجها.

تكون البحث من اربع فقرات بينا فيها جمالية الصور التي عمد الشاعر الى تشكيلها اعتماداً على هذا النوع من التشبيه.

---

* البحث مستل من رسالة الماجستير (شعر الاعشى ميمون بن قيس) دراسة اسلوبية. للطالبة: ميلاد عادل جمال المولى باشراف: د. بتول حمدي البستاني/ ٢٠٠٦م.

توطئـة:

يعد تشبيه الاستدارة من الظواهر الأسلوبية البارزة في شعر الأعشى، لما احتله من حيز كبير في فضاء عدة نصوص شعرية، وامتلاك جمالية خاصة داخل متن النص الشعري.

وتشبيه الاستدارة صورة فنية، تتمثل عناصرها البنائية في إستخدام (**ما**) النافية العاملة عمل ليس مشفوعة بالمشبه به، ثم يتبعه المشبه الذي هو خبر (**ما**) النافية ويأتي على صورة افعل التفضيل مؤكداً بالباء، ويسوق الشاعر بين المبتدأ (**المشبه به**) والخبر (**المشبه**) مجموعة من الأبيات مكوناً مساحة كلامية إلا ان لها دلالتها في تشكيل الرؤية الشعرية فهي تأتي في غالبها توصيفاً للإسم من أجل إبراز ابعاده الفيزيائية وذلك لإبراز أبعاد المتحدث عنه (**المـراة – الممدوح**)، اللذين يمثلان الغاية المقصودة من تشبيه الاستدارة⁽¹⁾.

ومن خلال خوض غمار تشبيه الاستدارة، وجدنا اهتمام النقاد والبلاغيين القدماء بهذا اللون الجمالي، فتعددت مصطلحاته حسب وجهات نظرهم فيه، فقد سماه **الخطيب التبريزي** (ت ٥٠٢ هـ) **التفريع** إلا انه ذكره مع التمثيل بنماذج من دون أي تحديد للمصطلح⁽²⁾.

وسماه **اسامة بن منقذ** (ت ٥٨٤ هـ) النفي، فقال ((اعلم ان النفي قد كثر في اشعار العرب والمحدثين))⁽³⁾، مع التمثيل بنماذج لهذا النوع.

اما **يحيى بن حمزة العلوي** (ت ٧٤٩ هـ) فسماه **بالتفريع** ايضاً، وجعله وجهين، الأول منه: ((ان يصدر الكلام بحرف النفي وهو (**ما**) وتجعله أصلا لما تريد ذكره من بعده ثم يأتي بعد ذلك بأفعل التفضيل))⁽⁴⁾، وهذا ما يدخل في صلب دراستنا.

وجعله **ابن معصوم** (ت ١١٢٠ هـ) نمطاً ثانياً **للتفريع** إذ قال فيه ((وسماه بعضهم النفي والجحود، وهو أن يأخذ المتكلم في وصف فيقول: ما كذا، ويصفه بمعظم أوصافه اللائقة به في الحسن أو القبح ثم يجعله أصلاً يفرع منه معنى فيقول: بأفعل من كذا، وهو المعنى المشهور للتفريع))⁽⁵⁾.

أما من **المحدثين**، فأشار اليه الدكتور **محمد محمد حسين** محقق **ديوان الأعشى** في مقدمته للديوان وحمله مصطلح الاستدارة و ((هو توالي مجموعة متلاحمة من الأبيات يجري

---

(1) ينظر: من جماليات تشبيه الاستدارة في الشعر الاموي – دراسة في المجال والمصدر – (مجال الغزل بالمراة نموذجاً)، اسماعيل العالم، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج (٢٩)/ ع (٢)/ ٢٠٠٢: ٥٣٧.

(2) ينظر: الوافي في العروض والقوافي، ٢٩١.

(3) البديع في نقد الشعر، ١٢٣.

(4) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز، ١٣٣/٣.

(5) انوار الربيع في انواع البديع، ٦/ ١١٢.

على نظام متسق، يقوم فيه كل بيت بنفسه في معناه، ولكن المعنى العام لا يتم إلا بالبيت الاخير منها))(١)، إلا اننا نستشف من كلام المحقق خلطاً بين الاستدارة والتضمين لأنه عدل عن قوله باستقلال كل بيت بنفسه ومعناه إلى إفتقار المعنى إلى ايراد البيت الاخير وكأن فائدة المعنى لا تتم إلا بالبيت الاخير، حتى ان النماذج التي مثل بها للاستدارة جمعت بين الاستدارة والتضمين وانه تحدث ايضاً عن الاستدارة في أثناء حديثه عن وحدة القصيدة(٢).

اما الدكتور **شوقي ضيف** فقد عد هذه الظاهرة من مظاهر انفكاك التعبير عند الأعشى، وجعله ضمن التضمين، لانه لا يتم المعنى في البيت بل يتمه في ابيات تالية، وجعل هذه الظاهرة – تشبيه الاستدارة – سبباً لكثرة صيغة التفضيل عنده، لأنه عندما يبتغي تفضيل شيء على آخر يجعل المفضل عليه منفياً بـ **(ما)** والخبر يأتي على وزن افعل التفضيل(٣)، إلا اننا لا نوافق **د. شوقي ضيف** بعد هذه الظاهرة من مظاهر انفكاك التعبير، بل انها تظهر الأبيات مترابطة متلاحمة يفضي بعضها إلى بعض دون الحاجة إلى إقامة حواجز ألسنية **(ادوات الربط)** بين الأبيات.

ويسميه (**عباس بيومي عجلان**) **التفريع**، وبذلك يجاري القدماء فيما ذهبوا اليه(٤).

أما بعضهم فيجعله ضمن النفي والجحود، وهو عنده نمط أسلوبي يقوم على ترتيب عدة صور لجلاء صورة أو حدث ما، وينم عن دراية الشاعر بمواضع التأثير في نفس المتلقي(٥).

ويسمى هذا النوع بـ (**التشبيه الاستطرادي**) عند ايليا الحاوي إذ يؤدي الشاعر فيه صورة واقعية شاملة للجزيئات والتفاصيل المتداولة، وهذا يدل على موهبة وقدرة الشاعر على خلق الصورة الكثيفة الموحية(٦).

وأطلق عليه الدكتور عبد القادر الرباعي (**التشبيه الدائري**) وهو ((المشابهة التي يحدثها الشاعر بين شيئين أو أشياء في تركيب فاتحته نفي بحرف (ما) وخاتمته اثبات بحرف (الباء) واسم التفضيل الذي على وزن (أفعل)))(٧).

---

(١) ديوان الأعشى الكبير، غ. (هذا الرمز والرموز الاخرى في البحث تشير الى صفحات المقدمة في الديوان).

(٢) ينظر: المصدر نفسه، ظ - غ.

(٣) ينظر: العصر الجاهلي، ٣٦٥.

(٤) ينظر: عناصر الابداع الفني في شعر الأعشى، ٢٣٠.

(٥) ينظر: الصورة الفنية معياراً نقدياً – منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير -، د. عبد الاله الصائغ، ٣٨٥ - ٣٨٧.

(٦) ينظر: في النقد والادب، ٢/١٤٥ - ١٤٦.

(٧) التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي – دراسة في الصورة –، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مج (٥)/ ع (١٧)/ ١٩٨٥: ١٢٦.

ويعرف أيضاً بـ (**الصورة التشبيهية المستديرة**) عند الأخضر عيكوس وهي ((أن يذكر الشاعر المشبه، ثم سرعان ما ينساه أو يكاد لينصرف بخياله وفكره وشعوره إلى صورة المشبه به، فيجهد في إبراز خطوطها وألوانها وكثير من تفاصيلها وظلالها ثم يعود في الاخير ليربط بين الطرفين، ذلك ان ينفي عن المشبه به سموه وارتفاعه إلى درجة المشبه))(١).

ويعرف (**بالتضمين**) عند الدكتور **عبد العزيز نبوي**، وجعله سبباً لكثرة صيغة التفضيل في شعره التي ((يكون المفضل عليه فيها منفياً بـ (**ما**) ثم الاسترسال في وصفه، ثم يجيء بالمفضول مجروراً بحرف الجر (من) مع جر صيغة (افعل) بالباء))(٢).

وقد تبنى البحث مصطلح تشبيه الاستدارة(*) لكون الصورة قائمة على تشبيه ضمني، بين مشبه ومشبه به تجمعهما علاقة خفية، إذ يستطرد الشاعر في اوصاف (**المشبه**) ليعود إلى الاصل الذي صدر منه الصورة وهو (**المشبه به**)، وبذلك يعد من العناصر المباغتة للمتلقي بوساطة مفاجأته بخبر (**ما النافية**)، محدثاً بذلك انقلاباً للصورة وكاسراً التنامي الرتيب لصور النص.

ولابد من الاشارة إلى الموضوعات التي ضمنها الأعشى تشبيه الاستدارة وهي الغزل والمديح فقط.

ومن أجل أن يكون القارئ على بينة، سنقف على صور من تشبيه الاستدارة، ونعمل على تبيان دلالتها وايحاءاتها البعيدة.

الصورة الاولى:

قال الأعشى متغزلاً بصاحبته (هريرة)(٣):

١٤- ما روضةٌ مِن رياضِ الحزن معشِبةٌ   خَضراء جاد عليها مسبِلٌ هطِلُ(٤)
١٥- يضاحِك الشمس مِنْها كوكب شَرِقُ   مؤزر بِعميمِ النبتِ مكتَهلُ(٥)
١٦- يوماً بأطيب منها نَشْر رائحةٍ   ولا بأحسن مِنها إذ دنَا الأُصلُ(٦)

---

(١) الابعاد الفنية للصورة التشبيهية في الشعر الجاهلي، مجلة العلوم الإنسانية، ع (٥)/ ١٩٩٤: ١٨.

(٢) دراسات في الادب الجاهلي، ٢٥٧.

(*) تبنينا مصطلح تشبيه الاستدارة من بحث (من جماليات تشبيه الاستدارة في الشعر الاموي)، المذكور آنفا.

(٣) الديوان، ٥٧.

(٤) الحزن: المرتفع من الأرض، مسبل: أي مطر مسبل، وأسبل المطر: انزل الماء. (معاني الالفاظ جميعها مأخوذة من الديوان).

(٥) كوكب الماء: بريقه، شرق: زاه، مؤزر: لابس ازارا وكأن النبات حلة تكسوه، مكتهل: بلغ وتم.

(٦) النشر: تضوع الرائحة وانتشارها، الاصل: وقت الغروب.

هنا نحن امام لوحة متكاملة وعالم طبيعي متناغم مليء بالفرحة والبهجة، روضة في مكان مرتفع، جاد عليها المطر، فأزهرت ونمت تشرق علها الشمس. ينعكس نورها على الجداول المحفوفة بالنباتات، إلا ان هذه الروضة في أوج هذا الجمال والسحر لا يمكنها ان تضارع طيب رائحة المرأة ولا جمالها، فهل كان الغرض من هذه اللوحة التشكيلية هو اظهار جمال محبوبته، او ان لها دلالة ابعد مما يطفو على سطح النص؟.

يبدأ النص برسم صورة الروضة بـ (**ما**) النافية العاملة عمل ليس مع اسمها (**ما روضة**) وقد اخذ الاسم نصيباً كلامياً اكبر في الصورة من خلال الصفات المتلاحقة سواء كانت صفات مفردة ام جملة، واخذ يؤطر تلك الروضة مكانياً بـ (**الحزن**) إذ ان هذا التأطير يمنح تلك الروضة خصوصية تمتاز بها من بقية الرياض، فالحزن في دلالته المعجمية يعني المكان المرتفع، وهذا رغبة من المرسل في اضفاء هالة متسامية على المكان وتنعكس على المشبه بهذا المكان وهو (**المحبوبة – هريرة**) لان المكان المرتفع يرتبط بالمنزلة العالية، واختيار هذا المكان للروضة لم يأت اعتباطاً فالروضة عندما تكون في مكان عال، فإنها لا تعبث بها الايدي ولا تطؤها الاقدام فتبقى محافظة على جمالها ونضارتها، وهذا إبعاد لها من العوامل التدميرية الخارجة عن الزمن لأنها اتية من الإنسان، فضلاً عن ان النبات في المكان المرتفع يكون اشد نضارة وخضرة لأن الماء يصيبه ولكنه لا يستقر فيه فيفسد النبات، والمكان العالي يصعب الوصول اليه إلا بجهد ومشقة، ويقع الوصول إلى هذا المكان في حيز التمني، فاكثر الناس يتمنون الوصول اليه وبالمحصلة النهائية الوصول إلى تلك المحبوبة. وان الريح تهب على المكان المرتفع فتهيج الرائحة الزكية فيه كذلك رائحة هذه المرأة والمرسل ايضاً خص المكان المرتفع لحسن شجره وزكاء ثمره وهذه الصفات تنعكس على هريرة وكأن المرسل بهذه الصفات يميزها عن غيرها من النساء.

وللروضة دلالة أخرى هي كون المحبوبة (**هريرة**) بعيدة عن مشاق الحياة ومتاعبها التي قد تؤثر فيها، وهذا جاء بتوصيف من النص ذاته، يقول عنها[1]:

٦- يكاد يصرعها – لولا تَشددها - إذ تقوم إلى جاراتها الكسل
٧- إذا تعالج قِرناً ساعةً فترتْ واهتز منها ذَنوب المتن والكَفَلُ

ويسترسل النص في اضاءة معالم تلك اللوحة بتلاحق صفاتها، فنجد وصفها بـ (**معشبة**) فمن العشب ما هو عشب نام وعشب جاف، وخوفاً من أن يتصور المتلقي كون هذا العشب الذي على الروضة عشباً جافاً اتبعها بصفة أخرى هي (**خضراء**) أي ان العشب على الروضة نام، واللون الاخضر يدل على الخصب والنماء والخير ويثير الانشراح في النفس، كذلك الحال بالنسبة للمرأة.

---

(١) الديوان، ٥٥.

وسبب كون الاعشاب خضراء ونامية لان السماء جادت عليها بخير وعطاء وفير وهو المطر، وكأننا بالمرسل يجيب على الاسئلة التي قد تتبادر إلى ذهن المتلقي، فقد نتساءل كيف للعشب في هذا المكان العالي ان يكون مخضراً؟ فيجيبنا بـ (**جاد عليها مسبل هطل**)، فالماء اهم رموز الحياة ومادتها الاساسية ولا يمكن لمخلوق أن يحيا بعيداً عنه.

ما يزال النص يرفدنا بسيل من صفات تلك الروضة، ويبد وان المرسل لم يكتفِ بتلك الدلالات الحيوية وانما أراد ان يزيدها حياة والقاً اكثر من خلال الاستعارة المكنية – التشخيصية – في قوله (**يضاحك الشمس منها كوكب شرق**)، فاحدث خلخلة في عملية الاسناد، إذ اسقط صفة من صفات الإنسان وهي (**الضحك**) إلى مسند اليه مجرد وهو (**كوكب شرق أي جداول الماء**) فجعلها إنساناً عن طريق تصويرها بهذه الهيئة البشرية.

ولم يكتف بتشخيص الجداول وانما اعطاها صفة الديناميكية والحركية من خلال مجيء الاستعارة فعلاً (**يضاحك**) على وزن (**يفاعل**) مما يدل على التفاعل والتجاوب بين تلك الجداول والشمس، ولكن كيف؟.

فثمة دلالة بعيدة (**عميقة**) نستشفها من هذا الشطر هي كون هذا الماء في الجداول صافياً ونقياً بدليل مضاحكته للشمس، فانعكاس اشعة الشمس على الماء وحركة الماء بفعل النسيم الذي يدغدغ صفحته فيتصوره بشكل وجه بشوش، وهذا يدل على الشعور بالغبطة والفرح، وقد اضفى على الجداول صفة الضحك ليزيد من جمالها وللتعبير من خلال ذلك عن جمال الحبيبة فصفاء الماء دلالة على صفاء ونقاء وشرف تلك المحبوبة، وان بقاء الماء في الجداول، دلالة على ان فيها من اسباب الخصوبة والديمومة ما يضمن حياتها واخضرارها، وهذا له دلالة أخرى تنعكس على المحبوبة، أي انها ما تزال في ريعان شبابها وحيويتها.

ولم يكتف برسم ذلك الوجه الجميل المشرق الضاحك للجداول وانما عمد إلى ان يفصل لها رداء جميلاً فصنع لها ازاراً من النباتات المكتهلة.

فالمعنى السطحي المعروف من (**مكتهل**) هو الكهولة والشيب والشيخوخة، واكتهل النبت طال وانتهى منتهاه وتم طوله وظهر نوره⁽¹⁾، فالنباتات فيها تامة النضوج والنباتات من الاشجار وغيرها من الظواهر النامية الدالة على الخصب والجمال إلا ان الدلالة العميقة المتمخضة هنا غير الدلالة السطحية وهي صورة أخرى لتلك المحبوبة التي تدل هنا على انها فتاة تامة النضج ومازال ترتدي رداء الشباب والحيوية، فالصورة هنا اكتسبت شعرية اضافية ((من خلال تشخيص عناصرها ومنحها هوية الإنسان))⁽²⁾.

---

(1) ينظر: لسان العرب، ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري، مادة (كهل)، ١٤/١٢٢.

(2) الصورة في شعر جعفر لطفي امان، عبد الكريم اسعد قحطان: ٩٤.

فهذه الروضة بكل محمولاتها الجمالية دلالة على جمال تلك المحبوبة، فالمرأة هنا الوجه الآخر للحياة، فكيف ان ارض هذه الروضة خصبة وتتمتع بتوافر عناصر الحياة فيها، كذلك الحال بالنسبة لتلك المرأة (**هريرة**).

وهذا التوصيف المسهب لأسم (**ما**) وهو الروضة مكن المرسل من أعطاء الصورة المثلى للمراة، التي تستهوي خياله، فأن ((أول خطوة في خلق الصورة هو أن يقرن الشاعر نفسه إلى الأشياء التي تستهوي حواسه))(١). فرسم جنته الخيالية التي عكست احساسه ورغبته بالهدوء والراحة.

وبعد هذا الاستغراق في وصف تلك الروضة الجميلة بحيث ترك عليها بصمته الخاصة، يفاجئنا النص بأن المماثلة بين الحبيبة والروضة ليست مطلقة وانما قيدها المرسل بالدال (**يوماً**)، فهذه الروضة لا يمكنها أن تضارع هريرة في طيب رائحتها وجمالها، فالمرسل يركز على مشبه به واحد (**الروضة**) فصل القول فيه ووقف عليه كل هذه الأبيات، فاستدار من الاصل (**هريرة**) إلى الصورة (**الروضة**) وعرض جوانبها، وبعد كل هذه التفاصيل عاد إلى الأصل الذي صدر عنه (**هريرة**) في طيب رائحتها، المتمثل بقوله:

١٣- إذا تقوم يضوع المِسك أَصورةً   والزنبقُ الورد من أَردانِها شَمِلُ

وما تلك الإفاضة في الحديث عن تفصيلات الروضة إلا وسيلة ليقول بعدها ان الروضة ليست أطيب منها رائحة ولا اجمل، وبذلك يبرز تفوق جمال هريرة على جمال الروضة، فالدال (**شمل**) يشير إلى قدرة رائحتها الزكية على الأنتشار واستمراريتها في البقاء، وهو يشير ايضاً إلى قدرة هذه المرأة على المثول ونفاذ محبتها إلى عموم الناس، فاراد ان يثبت كينونة تلك المرأة في عالم الواقع وعالم النص، وأن مصدر رائحتها الطيبة من الطبيعة (**الزنبق الورد**) ادى به إلى الولوج في عالم آخر للطبيعة وهو الروضة إلا انه بقي مرتبطاً بها بـ (**هريرة**) بدليل استدارته اليها ثانية.

ولابد من الاشارة إلى ان الدال (**الأصل**) يمثل نقطة تبئير في النص، لأنه يأخذ مجرى الانشطار الدلالي إذ يدلي بالدلالة الزمكانية في الوقت نفسه، فإذا علمنا ان دلالة لفظة (**الاصل**) تعني في احدى مرجعياتها ثبات الشيء واستقراره(٢)، والنص يظهر هريرة بانها كانت متذبذبة في موقفها من المرسل نستدل على ذلك بقوله(٣):

٩- صدت هريرةُ عنّا ما تُكلمنا   جهلاً بأُم خليدٍ حبل من تصلُ؟

---

(١) الصورة الشعرية، سي. دي. لويس: ٧٦.

(٢) ينظر: لسان العرب، مادة (أصل)، ١٣/ ١٦.

(٣) الديوان، 55.

وقوله أيضاً(١):

١٧- علقتُها عرضاً، وعلقت رجلاً   غيري، وعلّق أخرى غيرها الرجلُ

فهريرة تكون بأبهى صورها عندما تستقر نفسياً ومكانياً، إذ ان الباعث هنا على القول هو لحظة الانفصال المكاني بين المرسل وهريرة كما نجد في مطلع النص ذاته:

١- ودع هريرة إن الركب مرتحلُ   وهل تُطيقُ وداعاً أيها الرجلُ

فالمرسل هنا يبحث عن الإستقرار، لأن استقرار هريرة يعني استقراره هو كذلك، وبذلك تتحول هريرة من كائن تحدده ابعاد خارجية إلى رمز لكل أشكال الحيوية والخصب، والذي يتشوق اليه المرسل، هذا ما وجدناه بالنسبة لدلالته المكانية. اما دلالته الزمانية فالأصل جمع اصيل وقت ما بين العصر والغروب، فالوقت المتحدث عنه وقت يؤذن بنهاية الأشياء وانعدام الحركة والنشاط، فهو إيحاء بالافول، إذ تشارف الشمس على الغروب، فتضفي طابع الحزن على الموقف، لأن زوال النهار ومجيء الليل يوحي بالخشية والخوف والسكون، فبروز هريرة – الحبيبة – في هذا الوقت يأتي بمثابة حركة مضادة لعالم الرعب والتلاشي، ولاسيما ان اللوحة مليئة بالرموز الدالة على الحياة التي تبعث على الإحساس بالتجدد والطراوة والاستمرارية (**خضراء، مسبل هطل، الشمس، كوكب شرق**)، فتتشكل ثنائية ضدية هي **الشروق/ الغروب** (**الاصيل**)، إلا ان الغلبة كانت للشروق (**الحياة**) التي ألبست الأصيل دلالة إيجابية أبعدته عن دلالته السلبية.

فكأن هريرة في هذا السياق صورة قاهرة لحالة التغير المستمر الذي ينتهي بفجائعية الموت، ولاسيما ان المرسل يعاني من تأثيرات الزمن الذي جعله في حالة صيرورة مستمرة نحو الاسوأ، إذ اصابه العجز والكبر، ونستدل على ذلك بقوله في النص ذاته:

١٠- أأن رأت رجلاً أعشى أضر به   ريب المنُون ودهر مفنِد خَبِلُ

فهذا يكشف عن حاجة المرسل الملحة للمرأة لكي يعوض ذلك التجمد في الوقت والفعل بالحركة والحياة والفعل مع المرأة، فابرز في صورة الحبيبة جوانب النقص لديه، فهو اصابه فعل الزمن المتمثل بالعجز والشيخوخة، اما هريرة فما تزال شابة بعيدة عن فاعلية الزمن التدميرية.

فمن خلال هذا القسم المجتزأ وربطه مع ابيات النص نجد أن هناك خيطاً محورياً يجمعها جميعاً، إذ تنبجس صورة المرسل وهو لا يستطيع الفكاك من قبضة عالم المرأة، وقد اظهر هذا منذ بداية النص عندما قال:

---

(١) المصدر نفسه، ٥٧.

١- ودع هريرة ان الركب مرتحل   وهل تطيق وداعاً ايها الرجلُ

فهو يدعو نفسه إلى وداعها لأنه قد أزف الرحيل وربما لا يستطيع وداعها بدلالة صيغة اسم الفاعل (**مرتحل**) إلا انه لا يستطيع مواجهة الموقف على الرغم من الصلابة والجلد اللذين ظهر بهما في الشطر الأول، لذلك عمد إلى اقناعنا بسرد ما تتمتع به من صفات جميلة جعلته مشدوداً اليها(١)، فهو يحاول التشبث بالحياة من خلال المرأة بوصفها الوجه الآخر لها، حتى في صورة الروضة بقيت مسيطرة على خياله وكأنه يرسمها فلما احس انه ابتعد عنها استدار مرة أخرى إلى منبت الصورة وهي هريرة، وكما علمنا أن الشاعر أصابه العجز والكبر فانه بخياله الجامح حاول ((ابتناء واقع تعويضي، يشتقه من وجه الحياه الآخر المشرق بـ (الخصب والجمال)، كأنما ليعبر من خلاله عن امل ما يزال مستجداً))(٢) أي انه لم ييأس على الرغم من وداعها فما زال يأمل ويحلم بلحظة سحرية تجمعه واياها، وبذلك تعود له حيويته وقوته مع عودتها.

الصورة الثانية:

وقال الأعشى في قصيدة يمدح النعمان بن المنذر(٣):

٢١- فما مخدِرٌ ورد كأن جبينَه   يطلّى بورس أو يطان بمجسدِ(٤)
٢٢- كَسته بعوض القَريتَين قَطِيفَةً   متى ما تَنل من جلدِه يتزندِ(٥)
٢٣- كأن ثِياب القَومِ حولَ عرينِهِ   تَبابين انباطٍ إلى جنب محصدِ
٢٤- رأى ضوء نارٍ بعد ما طاف طوفه   يضيء سناها بين أثلٍ وغرقدِ(٦)
٢٥- فيا فرحاً بالنارِ إذ يهتَدي بها   إليهم وإضرامِ السعير الموقدِ
٢٦- فلما رأوه دون دنيا ركابهم   وطاروا سِراعاً بالسلاح المعتدِ(٧)
٢٧- أُتيح لهم حب الحياةِ فأدبروا   ومرجاةُ نَفسِ المرءِ ما في غدٍ غدِ
٢٨- فلم يسبِقوه أن يلاقي رهينَةً   قليلَ المساكِ عِنده غير مفتَدي
٢٩- فأسمع أولى الدعوتين صحابه   وكان التي لا يسمعون لها قدِ

---

(١) ينظر: الديوان، الأبيات من ٢ – ١٣، ٥٥.

(٢) مفاتيح القصيدة الجاهلية، عبد الله بن احمد الفيفي: ٦٨.

(٣) الديوان، ١٩١ - ١٩٣.

(٤) مخدر: أسد في عرينه، الورس: نبات أصفر، مجسد: الزعفران.

(٥) القطيفة: نوع معروف من النسيج، تزند: غضب وضاق صدره.

(٦) الاثل والغرقد: شجرتان.

(٧) دنيا: مؤنث ادنى من الدنو وهو القرب، المعتد: أي اعد وهيأ.

٣٠- بِأصدقَ بأساً مِنك يوماً ونَجدةً   إذا خامت الابطال في كُل مشهدِ
٣١- وما فَلجِ يسقِي جداول صعنَبي   له شَرع سهلٌ على كُل موردِ(١)
٣٢- ويروي النبيط الزرق من حجراتهِ   دياراً تُروي بالاتي المعمدِ(٢)
٣٣- بِأجود منه نائلاً إن بعضهم   كفى ماله باسمِ العطاءِ الموعدِ

يحكي النص قصة أسد قوي، متعطش إلى الدماء، يهوى ويعشق القتل والفتك والافتراس، والذي يميزه انه يفترس بني البشر، تنهار كل القوى امام قوته وتتراجع، سوى قوة الممدوح الذي يفوق قوته، فهل تكون صورة هذا الأسد مفتاحاً لمعنى آخر كامن في بنيته العميقة؟.

يبدأ النص بتصوير مشهد قوة الأسد بـ (**ما النافية**) ومبتدأها (**مخدر**) فينقل لنا صورة تتعلق بالمظهر الخارجي لهذا الأسد (**المشبه به**) فهو متحصن في عرينه وكأن الشعر الذي في مقدمة رأسه مصبوغ بالورس والزعفران، إلا ان صورة هذا الأسد (**المشبه به**) دلالة على الممدوح (**المشبه**) ونجد ان المرسل لم يضف على هذا اللون الاصفر أي لمعان او اشراق كالذي نجده في وصف تيجان الملوك فقد يكون المرسل يقصد شخص الممدوح بأن شعره كان مصبوغاً باللون الاصفر ولا يعني التاج الذي يضعه على رأسه، وهذا الأسد (**المشبه به**) وصِف بأنه مخدر فهذا العرين أو الخدر كناية عن قلعة هذا الملك التي يتحصن فيها، لذا وقع اختياره على الأسد لتمثيل شخصية الممدوح (**المشبه**) لكونه ملكاً للغابة فضلاً عما يتمتع به من صفات القوة التي تؤهله لذلك.

ولتقريب مظهر هذا الأسد من اذهان المتلقين، عمد إلى تشخيصه بوساطة **الاستعارة المكنية** في قوله (**كسته بعوض القريتين قطيفة**) فالمشبه به في (**كسته**) محذوف هو الإنسان وابقى لازمه من لوازمه (**الكسوة**)، ولم يصرح النص بشكل أو لون هذه الكسوة، إلا انه بإمكاننا أن نصل إلى لونها من خلال عناصر الصورة فالذي كسا الأسد هو البعوض فالبعوض كلما اصاب موضعاً من الجلد إحمر، فنتوصل من خلال ذلك إلى لون النسيج أو الرداء وهو اللون الاحمر، ويبدو ان النص يدلي بدلائه إلى الممدوح في (**يوم البؤس**) إذ كان فيه يرتدي رداء احمر اللون وفي هذا اليوم يسفك الدماء ويقتل ويغضب لاي سبب من الاسباب(٣)، فلون الأحمر هو لون الدم ويمثل القتل والموت، لذا ابرز قدرة هذا المخلوق الصغير (**البعوض**) على اثارة غضب هذا المخلوق العظيم (**الأسد**)، فمعالمه

---

(١) فلج: نهر صغير، صعنبى: موضع باليمامة، الشرع: الطريق إلى الماء.

(٢) النبيط الزرق: جيل من العجم كانوا زرق العيون، حجراته: نواحيه، المعمد: من عمد السيل إذا سد وجهه حتى يتجمع الماء في موضع.

(٣) ينظر: خزانة الادب، ولب لباب لسان العرب، عبد القادر بن عمر البغدادي، ٢١٧ – ٢١٨.

الخارجية توحي ضمنياً بعالمه الداخلي فهو ضيق الصدر مليء بالغضب يثور لأي سبب صغيراً كان أم كبيراً.

ويسوق لنا النص صورة افتراس الأسد لمن حوله من الاقوام، فيشبه بقايا الثياب الممزقة للاشخاص الذين قضى عليهم بسراويل المصارعين القصيرة التي القيت إلى جانب زرع مهيأ للحصاد، نجد ان هذا الأسد يفترس الإنسان ولم نجد اشارة إلى افتراسه للحيوانات وتناثر اشلائها حول عرينه، فالمرسل يقصد الممدوح من وراء هذه الصورة لأنه يرسم لنا ملامح الممدوح في يوم غضبه إلا ان هذه الدلالة لها انعكاسة إيجابية على الممدوح (**المشبه**) تظهره بقوة أكبر، إذ ان ثياب القوم الممزقة أُشبهت بثياب قوم مصارعين وهم الانباط الذين عرفوا بهذا الاسم لكثرة الماء في ارضهم(١)، وكثرة الماء تؤدي إلى الخصوبة والحيوية أي توفر اسباب الحياة من ماء وكلأ للقاطنين فيها، فثمة دلالة بعيدة نستخلصها من هذه الصورة، وهي ان هؤلاء الاشخاص الذين افترسهم الأسد أقوياء ضِخام الجثث كهؤلاء المصارعين، وما هذه إلا وسيلة تبرز فيها قوة الممدوح (**المشبه**) لان قوة المفترسين تظهر قوة المفترس لهم.

والمرسل بعد تجسيد قوة الاشخاص الذين افترسهم، جعل بقايا ثيابهم إلى جانب زرع محصود، فالزرع من العناصر الدالة على الخير والنماء، إلا انه في دلالته البعيدة يدل على انه ثمة اشخاص اخرين اصطادهم الأسد ولم يلتهمهم بعد، إلا انهم جاهزون وقتما يشاء، مما يدل على توافر اسباب الحياة لهذا الأسد.

والمعروف ان الزرع المحصود قد تم نضجه واستوى على سوقه، إلا ان نضج الزرع يعني توقفه عن النمو، كذلك الحال لهؤلاء الاشخاص فإنهم توقفوا عن النمو والحياة بافتراس الأسد لهم، فالدلالة المشتركة (**وجه الشبه**) بين المشبه (**ثياب القوم**) والمشبه به (**تبابين انباط إلى جنب محصد**) هي الشيء القليل فهذه الثياب الكاملة قد اصبحت قطعاً صغيرة كالسروال لأنه اراد ان يصور هذه الثياب بانها قد التهمت من الاسد، وهذا نستشفه من النص، فالنص لا يجمع بين قطبين في صورة تشبيهية إلا إذا كان هناك خيط يجمعهما وان كان ضعيفاً.

وتصل حدة الافتراس وقوة الأسد إلى ذروتها، عندما يهتدي إلى نار يلمع ضوؤها بعد ان طاف بحثاً عن فريسته، إذ يفرح بهذه النار لانه اهتدى إلى قوم سينال منهم.

والمعروف ان الضوء له دلالة إيجابية، فبه ينكشف الظلام ويشعر بالأمان ويصبح المرء على علم بما يدور حوله، ويغوص الشاعر إلى كوامن نفس الأسد ويخبرنا بانه يشعر بالفرح لرؤيته النار وليس الضوء، مما يدل على ان هذا الأسد متعطش إلى الشر وإحراق الاخرين بنار افتراسه، وبذلك يكون اللون الابيض الضمني في (**الضوء ويضيء سناها**) الدال على الاشراق، ذا دلالة سلبية في بنية النص العميقة لارتباطه بالنار، فكان هذا الضوء المنبعث

---

(١) الديوان، ١٩١.

من النار سبباً في إهتداء الأسد اليهم فكانت سلبية بالنسبة للقوم، إيجابية للاسد لأنه يشبع بها غريزته، حتى ان فرح الأسد بالنار فرح نرجسي لأنه يتلذذ بها في ايذاء الاخرين، لذا نجد تأكيد النص على (**النار، اضرام، السعير، الموقد**) فيزيد نارهم اشتعالا بإثارة الخوف والهلع في نفوسهم، وكأن الأسد يشعل القوم بنارهم وبذلك يحول الامان إلى خوف، والاستقرار إلى قلق. فهذه الصورة تلحق سابقاتها في دلالتها على قوة هذا الأسد.

ويدخل النص في صراع من اجل الحياة بين طرفين، الطرف الأول هو الأسد (**المشبه به**) والطرف الثاني القوم الذين اهتدى اليهم، فبادر الأسد بمهاجمتهم، فسارعوا إلى اسلحتهم، إلا انهم غرتهم الدنيا وداعب نفوسهم حب الحياة والأمل في الغد فتراجعوا، ونجد ان صراع الأول كان صراعاً ايجابياً لم يتوان عن هدفه في الحصول على فريسته، أما الطرف الآخر، فكان صراعهم سلبياً لانهم تراجعوا، وسبب التراجع هو الخوف من الموت الذي يتربص بهم، إلا ان هناك ما يجمع بين صراع الطرفين، وهو الصراع من أجل المحافظة على الحياة، فالأسد يهاجم من اجل الحصول على فريسة يسد بها حاجته ضماناً لحياته، وهؤلاء أيضاً على الرغم من سلبية موقفهم إلا ان في التراجع ضماناً لحياتهم.

وعلى الرغم من تشبث القوم بالحياة إلا ان الأسد كان قناصاً فأمسك بفريسته وبذلك نجح في مهمته، واسرع في التهامها، بحيث لم يقو اصحابه على دفع فديته، فاستغاث بهم مرتين ثم لا يكادون يسمعون له صوتاً وهذا يدل على موته.

فتشخيص الأسد (**المشبه به**) بهذه الصورة الحية ما هو إلا دلالة على الممدوح في يوم الموت والغضب، ولكن أي يوم غضب هذا؟ انه يوم التعطش للدماء، فرهينة الأسد الذي لا يقوى اصحابه على افتدائه وانقاذه، في دلالته البعيدة يدل على هؤلاء الذين لا يترددد الممدوح (**المشبه**) في الارتواء بدمائهم.

وبعد هذا التوصيف المسهب لاسم (**ما**) الأسد (**المشبه به**) وتصوير شجاعته وقوته حتى ارضى المرسل نفسه من ذلك، عاد واستدار إلى الممدوح (**المشبه**) مرة أخرى ليفاجئنا بقوله بان هذا الأسد المغوار ليس بأصدق من ممدوحه (**المشبه**) قوة، ونلاحظ انه قيد المفاضلة بين المشبه والمشبه به بظرف زمان وهو (**يوماً**) أي لا يمكن في يوم من الأيام أو في زمن من الازمان ان يضارع هذا الأسد قوة الممدوح فالمماثلة بين الممدوح والأسد ليست مطلقة وانما مقيدة.

ولإثراء فكرة تفوق الممدوح (**المشبه**) عمد إلى ان يقرن للمشبه صفة أخرى لم نجدها عند المشبه به (**الأسد**) وهي صفة النجدة (**اغاثة المستغيث**) وكأننا بالمرسل يدعو الممدوح إلى ان يخفف من سطوته وقسوته في ذلك اليوم باستجابته لمن يستغيث به ويطلب نجدته، ويظهر قوة الممدوح بموقفه في الصمود في المشاهد التي يجبن فيها الابطال لشدة المعركة.

ونلاحظ دخول النص في استطراد، ومعناه ((ان يكون المتكلم في معنى فيخرج منه بطريق التشبيه، أو الشرط أو الاخبار أو غير ذلك. إلى معنى آخر يتضمن مدحاً أو قدحاً أو وصفاً أو غير ذلك))(١)، فالمرسل هنا ابتعد عن ممدوحه بدخوله في عالم الأسد مفصلا فيه إلا أنه بعد ذلك عاد إلى الاصل الذي انطلق منه وهو الممدوح.

فهذه الصورة التي استطرد فيها النص كانت خاضعة لثنائية (**الحضور/ الغياب**) فالممدوح (**المشبه**) كان حاضراً من خلال صفات الأسد وظهر في نهاية المشهد لكونه الأصل الذي صدرت منه الصورة، وغائباً من خلال اشغال الأسد مقامه فلم نجده إلا في النهاية، إذ ان شعرية الصورة تأتي ((من غياب احد مستوياتها كلياً في الخطاب، مما يحفز مخيلة المتلقي إلى اكتشاف العناصر الخفية وتحقيق المتعة بهذا الجهد))(٢) بذلك يتم فهم الشفرات الخفية التي توحي بها الصورة.

فبتشخيص الأسد قدم لنا النص صورة بصرية وحية ومؤثرة لمعنى الجرأة والاقدام، تمكن بوساطتها التأثير في متلقيه وجعلنا نتتبع هذا الأسد في صولاته وكأن المرسل شاهد هذا الأسد عياناً وظل يتبعه في كل خطواته وأخذ يغوص إلى أعماق نفسه ليخبرنا بما يدور في خلده، فانبجست صورة الممدوح (**المشبه**) من خلال تلاقح مكونات الصورة بكل جزئياتها.

ولا نلبث أن ننتهي من هذه الصورة حتى ينقلنا النص إلى استدارة أخرى تعرض لنا صورة أخرى من صور الممدوح، إلا ان المشبه به هنا هو نهر صغير هادئ له جداول في (صعنبي) يمد الماء بسهولة إلى موارده، ويبدو أن النص يقدم لنا صورة الممدوح في يوم سروره، فجعله أشبه بهذا (**النهر الصغير**)، وتظهر الصورة أن الممدوح أغدق النبيط بوافر كرمه لأن اختياره للفعل (**يروي**) لم يأتِ جزافاً، إذ يدل على السقي حد الاشباع والارتواء، وعبر عن هؤلاء القوم بوساطة ايجاز بالحذف حذف العيون وأقام الصفة مقامها وهي كناية عن العجم وهذا يسمى في الاسلوبية التكثيف الاسلوبي او الاقتصاد في الاسلوب، لذلك خصهم بكرم الممدوح، ولم يذكر معهم أقواماً آخرين، ويتجسد ذلك من خلال صورة الجداول التي سدت وجهها بالتراب لتيجمع الماء في ذلك الموضع، فكذلك كرم وعطايا الممدوح متجمعة عند هؤلاء.

لهذا جعل المرسل الممدوح (**المشبه**) كهذا النهر الصغير (**المشبه به**) على قدر هؤلاء القوم، فلم يظهر النص امتداد ماء النهر إلى بقاع واسعة.

وبعد أن ساق لنا النص أوصاف اسم ما (**فلج**) في جوده وعطائه على الجداول وعلى أهل النبيط، ايضاً نفاجأ بانه ليس أجود من الممدوح (**المشبه به**) في العطاء فهو لا يمسك ماله

---

(١) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن، ابن ابي الاصبع المصري، ١٣٠/٢، وينظر: الديوان (ا. م) حيث اشار المحقق إلى هذه الظاهرة.

(٢) الصورة في شعر لطفي جعفر أمان، ٩٤.

باسم الوعد الكاذب، وكأن المرسل ينتظر أن يحصل على عطاء الممدوح لذا أغراه بأن لا يقدم له وعداً بالعطاء، لأن من الوعود ما هو كاذب. ونجد أن المماثلة بين المشبه (**الممدوح**) والمشبه به (**فلج**) مطلقة غير مقيدة بزمان كما في الصورة السابقة، فقد يكون هذا النهر في يوم من الأيام يفوق عطاء هذا الممدوح.

فقدم لنا النص بوساطة **تشبيه الاستدارة** صورتين متناقضتين للممدوح، **فالصورة الأولى** كانت تصور الموت والقتل تحت غطاء الشجاعة والجرأة للأسد، أما **الصورة الأخرى** فهي صورة الحياة من خلال إرواء الجداول والارواء يعني الحياة والخصوبة ضد الجفاف والموت الذي شاهدناه في المشهد الأول، لذا وجدنا في صورة النهر الهدوء، فلم يعمد إلى صورة الماء الهائج المدمر لأنه استوفى هذه الصفات من خلال مشهد الأسد. فالنص جعلنا نعايش صورة من حياة هذا الممدوح، وإن كان لا يحيل إلى واقع مطابق للواقع الخارجي، فالنص أي نص كان ((ليس عالماً مغلقاً، وإن كان مستقلاً قائماً بذاته، فهو لا يأتي من المطلق ولا يقيم في الفراغ، بل يجيء في سياق محدد من أعمال صاحبه وأعمال سواه، وحياته وحياتهم وهذا ما يسميه البعض المعطيات الخارجية للنص))(١).

ونلاحظ ان **المشهد الأول** - صورة الأسد – قد احتل في فضاء النص مساحة اكبر مما احتله المشهد الثاني (**صورة النهر**) فيبدو ان المرسل متأثر بالصورة الأولى من الممدوح وكأنه يحذّر من يحاول التقرب منه وتكون الصفة الأولى ماثلة في شخص الممدوح اكثر من الصفة الثانية.

وعلى الرغم من ان كل مشهد قدم صورة تناقض الأخرى، إلا اننا لم نخرج من حلبة الممدوح، فكلا الرافدين يصبان في مجراه.

الصورة الثالثة:

وفي انموذج آخر نتعرف على صورة أخرى من صور الممدوح من خلال تشبيه الاستدارة(٢):

٥٥- وما رائح روحته الجنُوب   يروي الزروع ويعلو الديارا(٣)
٥٦- يكُب السفين لأذقانِهِ   ويصرع بالعِبر أثلاً وزارا(٤)
٥٧- إذا رهِب الموج نُوتيه   يحط القِلاع ويرخِي الزيارا(٥)

---

(١) في النص الشعري العربي – مقاربات منهجية -، سامي سويدان: ٧٦.

(٢) الديوان، ٥١ - ٥٣.

(٣) راح الشجر والنهر وجد الريح فهو رائح، اصابته الريح.

(٤) يكب السفين لاذقانه: يقلب السفينة على وجهه، العبر: الشط، الأثل والزار: شجرتان.

(٥) يحط القلاع: ينزل الاشرعة ويرخيها، الزيار: الحبال.

٥٨- بأَجود منه بأُدمِ العِشَا ر لط العلوقُ بِهن احمِرارا[1]
٥٩- هو الواهِب المِائَة المصطَفا ةَ إما مِخَاضاً وإما عِشَارا
٦٠- وكُل كُميتٍ كأن السليـ ـط في حيثث وارى الأديم الشعارا
٦١- به تُرعفُ الألفُ إذ أُرسِلتْ غَداةَ الصباحِ إذا النقع ثَارا
٦٢- وما أَيبلي على هيكلٍ بنَاه وصاب فيه وصارا[2]
٦٣- يراوح من صلوات المِليـ ـكِ طوراً سجوداً وطوراً جُؤارا[3]
٦٤- بأعظَم منه تُقى في الحِسابِ إذا النسمات نَفضن الغُبارا

يروي النص قصة رياح عاتية، هيجت مياهاً، روت الزروع واجتاحت الديار، فاضطربت حركة السفن، وحطمت الاشجار على الشاطئ، فأخذ الخوف يتملك ملاح السفينة، فحط أشرعته وأرخى حباله، إلا اننا نفاجأ بأن الممدوح أجود من هذه الرياح في هباته وعطائه، ما السر الكامن وراء هذه الرياح والدمار الذي خلّفته، وجود الممدوح وعطائه،؟!.

وكما وجدنا في محاورتنا للنصوص السابقة ابتداء الاستدارة بـ (**ما النافية**) واسمها، فهذه الصورة مركبة من المواد نفسها، إلا ان الاختلاف يكمن في طبيعة الصورة ودلالتها التي تميزها.

فاسم (**ما**) المشبه به في هذه الصورة بحر هائج بفعل القوة المسلطة من رياح الجنوب، ونجد ان منبع الصورة قائم على التضاد، من خلال فعل هذه الرياح على البحر إذ قدم لنا المرسل تصورين أو دلالتين متضادتين (**إيجابية/ سلبية**) كامنة في (**يروي الزروع/ يعلو الديار**) فالارواء فعل ايجابي، واستعلاء الديار واجتياحها فعل سلبي يؤدي إلى الخراب، وتتشطر من هذه الثنائية ثنائية أخرى هي ثنائية (**الحياة/ الموت**) أو (**الاعمار/ الخراب**) أو التدمير، فارواء الزروع يدل على الحيوية والخصب والنماء أي ظهور العوامل المؤدية إلى وجود الحياة، اما (**يعلو الديار**) فيظهر فاعليته التدميرية لانه لا يقتصر علىا لديار حسب وانما يهلك النسل أي هلاك الإنسان والطبيعة.

وتنطوي الصورة على استعارة مكنية في قوله:

٥٦- يكُب السفين لأذقانِهِ ويصرع بالعِبر أثلاً وزارا

إذ يرسم لنا صورة الريح التي هيجت البحر في صورة إنسان مارد عملاق له كفان عظيمان يقلب السفينة، وهذا ليس دماراً للسفينة بحد ذاتها وإنما لمن على متنها، إذ لا يمكن

---

(١) الادم: الابيض، العشار: الحوامل، العلوق: الرعي.

(٢) ايبلي: الراهب وايبل: صاحب العصا التي يدق بها الناقوس، الهيكل: موضع في صدر الكنيسة يقدم فيها القربان، صاب: صور في الصليب، صار: سكن.

(٣) جؤارا: جأر إلى الله تضرع بالدعاء.

تصور سفينة وسط البحر دون ان يكون فيها اشخاص، وهذه الصورة دلالة على الموت والدمار لعناصر الحياة فالسفينة فضلا عن كونها جماداً (**غير حي**) إلا انها من العناصر المانحة للحياة والحركة والانتقال من مكان إلى مكان، فالسفينة تدل على ((تحول خطير في الشخصية، وعلى مخاوف الجماعة وامالها حين تفكر في الإنتقال من طور إلى آخر في الحياة))(١).

فهذه الرياح عطلت دور السفينة بوصفها أداة للتحول ووسيلة للتخلص من الجمود والسكون المؤدي إلى الموت وانعدام الحركة.

وإذا لم نذهب بعيداً في تأويلاتنا، فقد تكون لهذه السفينة دلالة بعيدة إذا ربطناها بالإتهام الموجه إلى المرسل بانتحاله للشعر(٢)، فتدل السفينة على أشعار المرسل التي ينتقل بها من طور إلى آخر ويصبح أكثر شهرة وتمنح المرسل حياة بفعل عطايا ممدوحيه، وكأن هذا الإتهام يعطل دور شعره في منحه الحركة والحياة.

ووجدنا في البيت (**٥٥**) ان للرياح فعلا ايجابياً ادى إلى فيضان الماء وأرواء الزروع، إلا اننا نجد في البيت (**٥٦**) صورة مضادة بقوله (**ويصرع بالعبر اثلاً وزارا**) فادى إلى اقتلاع الاشجار على شاطيء البحر، ونعلم ان الاشجار من الظواهر النامية الدالة على الخير والحياة، فهذه الرياح وهبت الحياة ثم لا تلبث ان تسلبها.

وتنبجس صورة أخرى من صور الموت بقوله في البيت (**٥٧**) (**إذا رهب الموج نوتيه**) فالخوف والرهبة هنا من ماذا؟ انه خوف من الموت والقدر والمصير المجهول، ولاسيما مع هذه الرياح العاتية، فاخذ الملاح يرخي حبال أشرعته خوفاً من الغرق المؤدي إلى الموت.

فالمرسل رسم صورة غير مستقرة، مضطربة، مليئة بالحركة، فللرياح تحرك وحيوية ولها فعلها المارد وظلالها الكثيفة، فاجتاحت الدور وقلبت السفن وزرعت الخوف في قلب قائدها، وبعد هذه الصورة الهائجة وسرد اوصاف المشبه به (**رياح الجنوب**) عاد إلى الاصل الذي انطلق منه وهو الممدوح (**المشبه**) ليخبرنا أن هذه الرياح الجنوبية بفعلها المدمر ليست باجود من ممدوحه الذي يعطي كرام النوق وقد ضربت الحمرة في لونها الابيض لاكتنازها باللحم من طيب المرعى، واختار من هبات الممدوح النوق البيضاء الحوامل (**الادم العشار**) لأنها أغلى وأثمن لما في بطنها.

ولابد ان نشير إلى ان صورة هذه الرياح العاتية القوية في دلالتها البعيدة تدل على الممدوح (**المشبه**) فهذا الممدوح مثل هذه الرياح (**المشبه به**) في قوته وعظمته، مما يدل على

---

(١) قراءة ثانية لشعرنا القديم، د. مصطفى ناصف، ٦٩.

(٢) ينظر: الديوان، ٥٢، الأبيات (٦٥ – ٧٠)، والمبحث السابق من هذه الدراسة، ٦١-٦٤.

ان شخصية الممدوح (**المشبه**) تستقطب قطبين متنافرين كهذه الرياح، إيجابية (حياة)/ سلبية (**موت**)، فالممدوح يمنح الحياة من خلال جوده وعطاياه، إلا انه فضلاً عن ذلك يمتلك القوة التدميرية من خلال عقابه وزرع الخوف في قلوب الناس.

ورياح الجنوب رياح طيبة عكس رياح الشمال، ففي سياق هذه الصورة عمد المرسل إلى رياح الجنوب وأضفى عليها كل تلك الصفات لكونها تحمل في ثناياها اشارة إلى الممدوح (**المشبه**)، ونجد ان المرسل فصل واستطرد في الصفة السلبية (التدميرية) كالنص السابق، مما يدل على ان الإستطراد يشكل سمة أسلوبية في شعر الأعشى، إلا ان له انعكاسة إيجابية لكونه دال على قوة الممدوح (**المشبه**).

ففضلاً عن هذا الاستطراد في القوة التدميرية للرياح فان المرسل اختار صفة الجود الذي لم نجده في الصورة سوى في (**يروي الزروع**) وكأننا بالمرسل يتطلع إلى استبعاد تلك القوة العارمة للممدوح، ويطمح إلى غرض نفعي يناله من المتلقي (**الممدوح**) وهو العطاء.

فشعر المديح كلام موجه إلى مخاطب محدد وهو الممدوح ((انه مرسلة كلامية يرتكز فيها التعبير على بلوغ هذا المخاطب لتؤدي اللغة في عملية الاتصال التي تقيمها على هذا النحو وظيفة طلبية مبدئياً، تبدو مهمة الشاعر الاساسية فيها ارضاء المخاطب – الممدوح – وذلك ليس كفرد وحسب وانما غالباً كبطانة ومجلس،))(١)، فاختيار المرسل لصفة الجود في قوله (**باجود منه،**) يعد بمثابة تمهيد أسلوبي للدخول إلى عالم عطايا الممدوح أملاً في الحصول عليها.

فقدم لنا النص صورة يتفاعل فيها السمع والحركة والرؤية، فالصورة السمعية – وان لم يصرح بها النص –نستشفها من قوة الرياح واثرها في البحر بفعل تحرك وتلاطم امواجه، والحركة تظهر من خلال حركية وافعال هذه الرياح والمتمثلة بـ (**يروي، يعلو، يكب، يصرع**) والخيال الذي اضفى على الصورة حسها النابض، فجعل الصورة مشخصة امامنا وكأنها ماثلة على صفحة الورق، فالصورة الشعرية متميزة ((بوساطة تعاون الفعل الصوري اللغوي، والفعل المسموع والمرئي والحركي، حيث تتكون الشعرية الايحائية في الانجاز الشعري في وحداته الفنية، ويدوم هذا التأثير الذي يهتز له المتلقي سلباً أو ايجاباً بدوران وحركية الفعل الصوري))(٢).

ويثير النص للممدوح صورة أخرى بوساطة **تشبيه الاستدارة** في صورة الراهب المعتكف في الكنيسة، الدائم على صلاته، يراوح بين السجود والدعاء تضرعاً إلى الله فهو بهذه الصفات، ليس بأعظم من هذا الممدوح تقوى وعدالة في الحساب والحكم.

---

(١) في النص الشعري العربي – مقاربات منهجية -، ١٠٨.

(٢) الصورة في التشكيل الشعري – تفسير بنيوي -، سمير علي سمير الدليمي: ٨٥.

إلا ان لهذه الصورة الاستدارية دلالة بعيدة، لأن لها علاقة باتهام المرسل بانتحال الشعر، إذ يمكن عد هذه الصورة بمثابة تمهيد أسلوبي مهد به المرسل ليعدل الممدوح في حكمه، فقد يكون نفض النسمات للغبار دلالة على هذا الاتهام الموجه اليه، لكون النسيم يقبل بلين قبل أن يشتد ويصبح رياحاً عاتية (كما في الصورة السابقة)، أي ليتق الله في حسابه وحكمه قبل أن تنتشر الحادثة بين الناس.

فالمرسل اختار لهذا الراهب (**المشبه به**) مكاناً له خصوصيته وهو صدر الكنيسة حيث تقدم القرابين وكأنه في هذا المكان أقرب ما يكون إلى الله دعاء وصلاة، لذا استدار إلى ممدوحه (**المشبه**) ثانية وجعله يتفوق عليه، وجعله كالنسيم بعد ان كان رياحاً عاتية قوية، لينظر بعين العدل في قضيته ويلين في حكمه.

فالقصيدة احتوت استدارتين، لكل منها دلالتها الخاصة فكانت كالمرايا عكست لنا الممدوح من زوايا مختلفة، وخدمت الغاية التي يقصد اليها المرسل.

الصورة الرابعة:

وفي نهر الفرات نجد للممدوح صورة أخرى من خلال الاستدارة(١):

٥٥- وما مزبد من خَليج الفُرا … تِ يغشَى الاكَام ويعلُو الجسورا (٢)
٥٦- يكُب السفين لأذقَانِهِ … ويصرع بالعبر أَثلاً ودورا
٥٧- بأَجود منه بما عنده … فيعطي المِئين ويعطِي البدورا (٣)

نهر الفرات هائج، ويطفو الزبد على سطحه، غطت أمواجه المرتفعات وعلت الجسور، وقلبت السفن وحطمت الاشجار والدور، إلا ان المرسل يعلي الممدوح بفيض كرمه وعطائه على هذا النهر.

ولابد من سبر اغوار نهر الفرات لنستخرج ما خبأه المرسل تحته من جواهر الدلالة.

فهذه الاستدارة تضارع الصورة السابقة إلا ان الاختلاف يكمن في اسم (**ما**) فالمشبه به هنا وهو نهر الفرات الزاخر بالماء، ونعلم ان الماء عنصر ورمز للحياة إلا اننا نشاهده هنا بوجه آخر أحالته إلى وسيلة للتدمير والهلاك لا يترك شيئاً إلا والتهمه بقوته فاضحى رمزاً للموت والهلاك، وبوساطة الاستعارة المكنية ظهر نهر الفرات كمادرد عملاق، وبعد ان قدم لنا النص صوراً متلاحقة عن الدمار الذي خلفه، لم ينس المرسل ممدوحه ليعود اليه ثانية من

---

(١) الديوان، ٩٩.

(٢) مزبد: تلتطم امواجه فيطفو الزبد على سطحه، خليج الفرات: نهر الفرات العرب تسمي النهر خليجاً، الاكام: المرتفعات.

(٣) البدور: جمع بدر وهي الكيس المملوء بالنقود.

خلال الاستدارة في قوله (**باجود منه...**) فالممدوح (**المشبه**) يفوق النهر في هباته وعطائه، ولإثراء وزيادة تفوق الممدوح (**المشبه**) على نهر الفرات (**المشبه به**) لم يكتفِ بالإبل من عطاياه وانما عطف عليها (**ويعطى البدورا**) وهي الأكياس المملوءة بالنقود، وكأنه بذلك يغري الممدوح في مضاعفة عطاياه فكلاهما مهم لاستمرار الحياة والمرسل لم يعبر عن النقود صراحة وإنما لجأ إلى طريقة غير مباشرة وهي المجاز المرسل فذكر المحل (**الاكياس**) وأراد الحال (**النقود**) فالعلاقة بينهما علاقة محلية.

إلا اننا في اعماق نهر الفرات الهائج، نجد للدمار الذي احدثه صورة أخرى غيبها النص ولم يصرح بها، ففي باطن هذا الدمار تكمن رحمة وبركة وفي نهر الفرات الهائج وحركته الجبارة تكمن ثنائية ضدية وهي (**التغطية/ الجلاء**) فبعد أن غطّت المياه اديم الارض وطالت المرتفعات، لابد ان تهدأ وتستقر وتنجلي السيول، عند ذلك تكون رمزاً للحياة والخصب والحيوية، فتروى الاراضي وتنمو الزروع وهنا تكمن ثنائية أخرى هي (**الموت/ الحياة**)، فأثناء السيل تعم الحركة وتؤدي إلى اقتلاع ما يعترض طريقها وتثير الهلع في الموجودات، إلا انه بعد جلائه تعود الحياة ويعم الاستقرار وبذلك يتحول إلى مصدر للحياة.

وتاخذ المسألة بعداً آخر، فهذه القوة العارمة لنهر الفرات ووصوله إلى قمة المرتفعات وقلبه للسفن وتدمير الاشجار دلالة على قوة هذا الممدوح (**المشبه**) وجبروته وشدة بطشه وسطوته اذا غضب، فشكل الماء صورة حسية تدل على الممدوح الذي يرسم له المرسل صورة تفوق على الطبيعة المعطاء جوداً وعطاء وهذا يدل على ان هذا الممدوح (المشبه) يحمل صفة القوة والتعالي والعطاء.

فهذا الوصف لماء الفرات هو وسيلة للحصول على ماء الممدوح، الذي يتمثل في الابل والاكياس المملوءة بالنقود، ومما يدل على سعي المرسل للحصول على هذا الماء ما جاء في النص ذاته قوله (١):

٣٦- أهوذَ وأنت امرؤٌ ماجِد   وبحرك في الناس يعلو البحورا

فالبحر هنا كناية عن جود الممدوح الذي يفوق كل جود، وربط الماء بالكرم في المديح، له مبرره فكما ان الماء ضروري للحياة كذلك كرم الممدوح ضروري للحياة وضمان لاستمرارها.

ويبرز في الصورة تدخل الخيال الخلاق لنسج هذه الصورة لنهر الفرات، وان كان لا يتماشى مع واقعه المعاش، لان المرسل في عمله الابداعي لا يهدف إلى مطابقة الواقع، فهو يستعمل الصور لاجل ان ((يعبر عن حالات غامضة لا يستطاع بلوغها مباشرة، أو من أجل ان تنقل الدلالة الخفية لما يحدده الشاعر))(٢).

---

(١) الديوان، ٩٧.

(٢) الصورة الأدبية، مصطفى ناصف: ٢١٧.

ونجد أن هذه الصورة من حيث مفرداتها تماثل الصورة السابقة المتمثلة بقوة الرياح إلا ان لكل منها كينونتها المتميزة حسب النواة الدلالية، ففي الصورة السابقة – صحيح انها اظهرت قوة الممدوح – إلا انها بفعلها المدمر كانت توحي بالضياع واللاقرار. وان كان المرسل قد استدار إلى عطايا الممدوح لان المرسل متهم امام ممدوحه، اما الصورة التي وقفنا بصددها، فانها دلت على قوة وعلو مكانة الممدوح، إلا ان الدافع الرئيس لها هو التكسب والحصول على نوال الممدوح، وقد ورد هذا القسم المجتزأ في نهاية النص، وهذا يدل على ان النص انتهى نهاية مفتوحة، مما يوحي بان عطاء الممدوح لا ينفد ولن ينفد كعطاء ماء الفرات.

الخاتمة:

يعد تشبيه الاستدارة ظاهرة اسلوبية بارزة في شعر الاعشى، يمتلك جمالية خاصة داخل المتن الشعري اذ يحدث انقلاباً في الصورة ويكسر التنامي الرتيب لصور النص.

وظف الشاعر هذا النوع من التشبيه في بناء الصورة في فنّي الغزل والمديح فقط. وقد استلهم مواد الصور من دائرتي الانسان والطبيعة مثل (الروضة، الأسد، الريح، الراهب، النهر). وكان لكل منها دلالتها الخاصة التي تخدم سياقها الذي وردت فيه، وهي ايضا ليست صوراً خارجية يدسها الشاعر في نصوصه لأجل اضفاء طابع جمالي على النص وحسب وانما هي تعاضد بنى النص وتتقف معها متوازية بدورانها حول نواة دلالية واحدة.

المصادر والمراجع

١. الكتب:

١) انوار الربيع في انواع البديع، السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني (ت ١١٢٠هـ)، حققه وترجم لشعرائه، شاكر هادي شكر، الجزء السادس، مطبعة النعمان، النجف الاشرف، ط١، ١٩٦٨م.

٢) البديع في نقد الشعر، اسامة بن منقذ (ت٥٨٤هـ)، تحقيق: د. احمد احمد بدوي و د. حامد عبد المجيد، مراجعة، ابراهيم مصطفى، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده، مصر، (د.ط)، (د.ت).

٣) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن، ابن ابي الاصبع المصري (ت٦٥٤هـ)، تقديم وتحقيق، د. حنفي محمد شرف، الكتاب الثاني، يشرف على اصداره، محمد توفيق عويضة، المجلس الاعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، (د.ط)، ١٩٦٣م.

٤) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبد القادر بن عمر البغدادي (ت١٠٩٣هـ) تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٨٩م.

٥) دراسات في الأدب الجاهلي، د. عبد العزيز نبوي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، (د.ط)، ٢٠٠٤.

٦) ديوان الاعشى الكبير: (ميمون بن قيس)، تحقيق: د. محمد محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، المطبعة النموذجية، (د.ط)، ١٩٥٠م.

٧) الصورة الأدبية: د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٨١م.

٨) الصورة الشعرية، سي، دي لويس، ترجمة: د. احمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن ابراهيم، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، (د.ط)، ١٩٨٢م.

٩) الصورة الفنية معياراً نقدياً: - منحى تطبيقي على شعر الاعشى الكبير -، د. عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.

١٠) الصورة في التشكيل الشعري – تفسير بنيوي -، د. سمير علي سمير الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠م.

١١) الصورة في شعر لطفي جعفر امان، عبد الكريم اسعد قحطان، دار الثقافة العربية، الشارقة، جامعة عدن، ط١، ٢٠٠٢م.

١٢) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز (ت٧٤٩هـ)، يحيى بن حمزة بن علي بن ابراهيم العلوي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، ١٩٨٢م.

١٣) عناصر الابداع الفني في شعر الاعشى، د. عباس بيومي عجلان، دار المعارف، مصر، (د.ط)، ١٩٨١م.

١٤) في النقد والأدب – مقدمات جمالية عامة – مقطوعات من العصر الإسلامي والأموي، ايليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٤، ١٩٧٩م.

١٥) في النص الشعري العربي – مقاربات منهجية -، د. سامي سويدان، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٩م.

١٦) قراءة ثانية لشعرنا القديم، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.

١٧) لسان العرب، ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري (ت٧١١هـ)، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والانباء والنشر، دار الكتب المصرية للتأليف والترجمة، (د.ط)، (د.ت).

١٨) مفاتيح القصيدة الجاهلية نحو رؤية نقدية جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الاثار والمثيولوجيا، د. عبد الله بن احمد الفيفي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ٢٠٠١م.

١٩) الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، (ت ٥٠٢هـ)، تحقيق: عمر يحيى و د. فخر الدين قباوة، نشر وتوزيع المطبعة العربية، ط١، ١٩٧٠م.

٢. البحوث المنشورة في الدوريات:

١) الأبعاد الفنية للصورة التشبيهية في الشعر الجاهلي، الاخضر عيكوس، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة، العدد (٤)، ١٩٩٤م.

٢) التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي (دراسة في الصورة)، د. عبد القادر الرباعي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، المجلد (٥)، العدد (١٧)، ١٩٨٥م.

٣) من جماليات تشبيه الاستدارة في الشعر الاموي – دراسة في المجال والمصدر – (مجال الغزل بالمرأة نموذجاً)، اسماعيل العالم، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والإجتماعية، الأردن، المجلد (٢٩)، العدد (٢)، ٢٠٠٢م.